



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Między empirią a transcendencją : koncepcja poznania w wierszu Stanisława Barańczaka pt. "Poręcz"

Author: Joanna Dembińska-Pawelec

Citation style: Dembińska-Pawelec Joanna. (2006). Między empirią a transcendencją : koncepcja poznania w wierszu Stanisława Barańczaka pt. "Poręcz". W: J. Dembińska-Pawelec, A. Dziadek (red.), "Dialogi z romantycznym kontekstem : szkice o poezji polskiej" (S. 51-76). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Joanna Dembińska-Pawelec

Między empirią a transcendencją

Koncepcje poznania
w wierszu Stanisława Barańczaka pt. *Poręcz*

Na początku lat osiemdziesiątych, krótko po osiedleniu się w Ameryce, Stanisław Barańczak w wierszu *Pięć pocz-
tówek od i do Emily Dickinson* zawarł następującą, autote-
matyczną deklarację:

Zrozum, ty jedna. Mój język
szeleści jak zwiędły strzęp
gazety – w wynajętym
pokoju skrzypiący sprzęt –

cementowy pył osiedli
wżarł się na zawsze
w ten głos schrypiły, powszedni –
który, jeśli co zawrze

w sobie, to nie rozpiętość
tęczy – nie obłok –
najwyżej kartkę zmiętą,
[...]¹

Po zamieszkaniu na nowym kontynencie pomimo geogra-
ficznego oddalenia Stanisław Barańczak dotkliwie doświad-
czał złożoność emigracyjnego losu. Jednocześnie bardzo mocno

¹ S. Barańczak: *Atlantyda i inne wiersze z lat 1981–1985*. Londyn 1986, s. 35–36.

przeżywał swoje przywiązanie do realiów Polski stanu wojennego, aktualizowanych codziennie przez „strzęp gazety”. Odczuwał także ograniczenie przestrzeni wyobraźni do świata, gdzie „cementowy pył osiedli / wżarł się na zawsze”, ale przede wszystkim uświadamiał sobie bezwarunkowe zakorzenie w ojczystym języku, który w obecnych warunkach dziwnie obco „szeleści”. Wszystko to wzmagало poczucie wyobcowania, ponieważ wydawało się niemożliwe, by można było istnieć poza tamtym utraconym doświadczeniem.

A jednak kilkanaście lat później ten sam poeta, już jako autor kolejnego amerykańskiego tomu poezji o tytule *Chirurgiczna precyzja*, napisał utwór *Poręcz*, w którym pojawiła się – zdawało by się kiedyś tak niemożliwa – „rozpiętość tęczy”:

Poręcz

Milkiwie oschła dobroć kanciastej poręczy
z – jakby spolszczył imigrant-cieśla – tubajfora
(two-by-four): kto spamięta? I kto się odwdzięczy

za jej sosnowe wsparcie, za rytm w jakim jęczy
w porze przypływu zawias pomostu, raz po raz,
żeliwnie? Postna szczodrość, najciaśniej podręczny

pień nauk zheblowany w przyziemny, bezdźwięczny
głos, w linię prostą, prostą jak próg czy zaporą:
Tu? Błąd. Wróć. Kto pamięta? podnosi wzrok, wdzięczny,

znad niewywoływalnych negatywów tęczy:
zimnych głębin? A „zimnych” to nie metafora:
igliwia skostnień mrowią w nas, nas tępo dręczy

próchno, któremu trzeba okuć, plomb, pajęczyn
filtrujących owadzi mrok, podpór i porad:
Stój. Bądź. Trwaj. Kto pamięta? Nikt. Kto się odwdzięczy

choć słowem za to, co się coraz głębiej piętrzy
w nim, ten stos, skarb, dług, z którym już się nie upora?

Nikt. Linia prosta obok, nie w nas, znów poręczy:
To? Byt. Twój. Kto spamięta? I kto się odwzięczy?²

„Cała nieobjętość świata” z dawnego wiersza *Pięć pocztówek od i do Emily Dickinson*, obecnie nie zawężając się do „strzępu gazety” i „cementowego pyłu osiedli” została zawarta w krajobrazie natury. W utworze *Poręcz* sytuacja liryczna jest osadzona i zarysowana w krajobrazie nadmorskim. Podmiot mówiący, spędzając wolną chwilę na nabrzeżnym pomoście, doświadcza otaczającej go przestrzeni i zauważa „dobroć kanciastej poręczy”, „sosnowe wsparcie”, „rytm w jakim jęczy / w porze przypiływu zawias pomostu, raz po raz, / żeliwnie”, „pień [...] zheblowany [...] w linię prostą, prostą jak próg czy zaporą”. W końcu zmęczony obserwacją „podnosi wzrok, wdzięczny, // znad niewywoływalnych negatywów tęczy: / zimnych głębin”.

Ale nie jest to wiersz – jak pozornie mogłoby się wydawać na podstawie przytoczonych cytatów – o charakterze pejzażowym. *Poręcz* można by nazwać metafizycznym wierszem w typie ironicznego konceptyzmu, odwołując się do określenia Arenta van Nieukerken³. Przy czym metafizyczność pojmowana jest w nim jako „pewien typ stosunku poety do świata, takiego stosunku, przy którym rzeczy ziemskie widziane są z perspektywy ponad-ziemskich pojęć, takich jak wieczność, absolut, transcendencja”⁴. Problematyce metafizycznej towarzyszy poetyka barokowego konceptu, za pomocą którego autor *Antologii angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia* zestawia pojęcia układające się w odległe *estremi*, tworzące „zgodną niezgodność lub niezgodną zgod-

² S. Barańczak: *Poręcz*. W: Idem: *Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki z lat 1995–1997*. Kraków 1998, s. 50.

³ A. van Nieukerken: *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*. Kraków 1998.

⁴ S. Barańczak: *Zaufać nieufności. Osiem rozmów o sensie poezji 1990–1992*. Red. K. Biedrzycki. Kraków 1993, s. 77.

ność”⁵. W wierszu *Poręcz* owo „nieustępliwe wyrozumowanie”, według określenia Eliota, opiera się na wieloznacznej grze znaczeń wnoszonych przez homonimicznie wykorzystany, tytułowy wyraz: „poręczy” („dobroć kanciastej poręczy”) oraz czasownika w 3. osobie lp. „poręczy” (w znaczeniu „dać gwarancję [...] zagwarantować, zaręczyć”⁶). Ponadto w wierszu wykorzystana jest dwuznaczność paronomastrycznie użytego słowa „kanciastej”. Z jednej strony, odnosi się ono do kształtu poręczy, ale w sposób kalamburowy wywołuje także nazwisko filozofa Immanuela Kanta (właściwe byłoby użycie określenia „Kantowskiej”). Wszystkie te płaszczyzny znaczeń tworzą splątana sieć wzajemnych odniesień i metaforycznych nawarstwień. Problematyka wiersza osadzona jest na granicy tego, co pojmowane jest jako racjonalne oraz tego, co nieustannie wychyla się w stronę metafizyki. „Niezgodna zgodność” wprowadzona konceptualnymi zestawieniami staje się wręcz podobna do tak cenionej w dobie baroku *acutezzy*, czyli subtelności piękna, dziwności i niezwykłości⁷. Ale w wydaniu Barańczaka ma ona przede wszystkim bardzo współczesny, aktualny charakter i ironiczny wydźwięk.

Obecność Immanuela Kanta przywołują nie tylko wskazane w wierszu pewne cechy osobowości, jak „Milkliwie oschła dobroć” czy „Postna szczodrość”. Przede wszystkim wpisuje tego filozofa w kontekst utworu aluzja do jego nauki o „dwóch pniach poznania”, ów „najciaśniej podręczny // pień nauk” stanowiący wielką syntezę racjonalizmu i empiryzmu. We wstępnej części utworu Barańczaka właśnie zmysłowa, receptywna droga poznania jest bardzo silnie obecna, wpływając na kształt przedstawianej rzeczywisto-

⁵ Na temat konceptu zob.: B. Otwinowska: „*Concors discordia*” Sarbiewskiego w teorii konceptyzmu. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 3.

⁶ *Słownik języka polskiego*. Red. M. Szymczak. T. 2. Warszawa 1979, s. 822.

⁷ B. Otwinowska: „*Concors discordia*”..., s. 95–98.

ści. Ma to wyraźne powiązanie z drogą poznania wskazaną przez Kanta, drogą, która w następujący sposób jest wyjaśniana:

Podczas gdy rozum wytwarza pojęcia ogólne, zmysły dostarczają nam wyobrażeń jednostkowych (*Anschauung*). Dostarczają ich przede wszystkim na drodze receptywnej, gdy stykają się bezpośrednio z rzeczami i gdy rzeczy je pobudzają (*affizieren*)⁸.

Określenie formy poręczy jako „kanciasta”, bardzo dokładne wskazanie jej standardowych parametrów („*two-by-four*”) i materiałowego rozpoznania („sosnowe wsparcie”) stają się niemal symbolicznym wyrazem empirii w poznaniu rzeczywistości. Podobnie zresztą jak i drugi aspekt zmysłowego poznania, odnoszący się do wrażeń słuchowych, który reprezentują wyrazy dźwiękonaśladowcze i wyrażenia kierujące uwagę na zmysł słuchu: „rytm w jakim jęczy / w porze przypiływu zawias pomostu, [...] / żeliwnie”.

Kantowskie racjonalno-empiryczne podejście do zjawisk rzeczywistości, jak było już sygnalizowane, nie wyczerpuje filozoficznych nawiązań wiersza Barańczaka. Drugą sferę odniesienia w *Poręczy* stanowi przestrzeń transcendencji, którą przywołuje lustrzana tafla morza oraz roztaczająca się ponad nią tęcza. Trwałość metaforyki refleksów na tafli wody pochodzi przede wszystkim z waloryzowanej na sposób sakralny symboliki akwaticznej.

Wody – jak zauważa Mircea Eliade – symbolizują ogólną sumę potencjalności; są one *fons et origo*, zbiornikiem wszelkich możliwości istnienia; wyprzedzają one wszelką formę i podtrzymują całe dzieło stworzenia⁹.

⁸ W. Tatarkiewicz: *Historia filozofii*. T. 2: *Filozofia nowożytna do roku 1830*. Warszawa 1968, s. 184.

⁹ M. Eliade: *Sacrum. Mit. Historia. Wybór esejów*. Wyboru dokonał M. Czerwiński. Przeł. A. Tatarkiewicz. Warszawa 1993, s. 136–137.

Z tego też względu są one uważane za prasubstancję, praelement, greckie *arché* i odgrywają zasadniczą rolę w pojmowaniu wieczności. Podobnie sakralnie waloryzowana jest tęcza, która swoje symboliczne odniesienia wywodzi z obszaru transcendencji i od zarania była oznaką łączności ziemi z zaświatami, a w *Biblii* stała się znakiem przymierza Boga z ludźmi¹⁰.

Zarysowana bardzo wyraziście w wierszu Barańczaka sytuacja liryczna z konkretnie usytuowanym podmiotem mówiącym snującym swoje rozważania nad zwierciadłem wody, nakazuje odczytywać utwór *Poręcz* w znaczącym i obciążonym wielowiekową tradycją kontekście nawiązań literackich, filozoficznych i kulturowych.

Topos wodnego odbicia, który w tak istotny sposób wpłynął na kształt europejskiej tradycji kulturowej, ma swoje źródło w filozofii Platona, o czym tak interesująco pisze Meyer H. Abrams w swojej pracy *Zwierciadło i lampa*, podkreślając, że „Platon wprowadził analogie ze zwierciadłem po prostu po to, by zilustrować pewną wypracowaną już koncepcję natury sztuki i kosmosu”¹¹. Pojawiające się w literaturze

¹⁰ W *Księdze Genesis* czytamy: „Potem rzekł Bóg: To będzie znakiem przymierza, które Ja ustanawiam między mną a między wami i między każdą istotą żyjącą, która jest z wami po wieczne czasy; Łuk mój kładę na obłoku, aby był znakiem przymierza między mną a ziemią. [...] Gdy tedy łuk ukaże się na obłoku, spojrzę nań, aby wspomnieć na przymierze wieczne między Bogiem a wszelką istotą żyjącą, wszelkim ciałem, które jest na ziemi.” (Rdz. 9, 12–16). W: *Biblia to jest Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*. Nowy przekład z języków hebrajskiego i greckiego oprac. przez Komisję Przekładu Pisma Świętego. Warszawa 1980, s. 14.

¹¹ M. H. A b r a m s: *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*. Przeł. M. B. F e d e w i c z. Gdańsk 2003. Na temat zasady analogii kształtującej Platońską metaforę odbicia Abrams pisze następująco: „Wielokrotnie bowiem powraca Platon w swych dialogach do analogii z odbiciami czy to w zwierciadle, czy w wodzie, czy też z tymi mniej jeszcze doskonałymi podobiznami rzeczy, które nazywamy cieniami. Posługuje się nimi do objaśniania wzajemnych stosunków we wszechświecie między rzeczami, naturalnymi bądź wytworzonymi sztucznie,

metafory wodnego i lustrzanego odbicia, funkcjonujące jako „mniej lub bardziej utajone modele pojęciowe”, Abrams proponuje nazwać „analogiami archetypowymi”¹².

W literaturze polskiej do metafory wodnego odbicia pojmowanej jako model epistemologiczny sięgnął Adam Mickiewicz w swoich arcydzielnych lirykach lozańskich. W utworze *Nad wodą wielką i czystą*, podobnie jak w wierszu Stanisława Barańczaka *Poręcz*, odnajdujemy sytuację liryczną, w której podmiot mówiący zapatrzoney w powierzchnię wody zagłębia się w wewnętrznej, kontemplacyjnej refleksji. Jak wskazują interpretacje Mickiewiczowskiego cyklu¹³, prowadzi ten proces medytacji nad sobą i światem do „paradoksalnego świadectwa poznania i przemiany”¹⁴. „Poznanie siebie – podkreśla Marian Stala – i porządku panującego w świecie jest doświadczeniem niezwykle dramatycznym, pogrążającym w cierpieniu i rozpacz”¹⁵. Wiersz Stanisława Barańczaka *Poręcz* kieruje uwagę czytelnika w podobną stronę. Moment zadumy nad lustrem wody staje się obrazowym wglądem, który inicjuje proces poznania.

Bohater Barańczakowego wiersza, przebywając na pomoście i opierając się na sosnowej poręczy, doświadcza zmysłowo wielorakich aspektów otaczającego go świata. Jednak to empiryczno-racjonalne podejście prowadzi ostatecznie

a ich wzorcami, czyli Ideami, oraz między naśladownictwami rzeczy, także tymi dokonanymi w sztuce, a ich modelami w świecie zmysłowym. [...] Korzystanie z analogii ze zwierciadłem w celu objaśniania natury tej czy innej sztuki było ulubionym zabiegiem teoretyków estetyki jeszcze długo po Platonie.” (Ibidem, s. 39, 41).

¹² Ibidem, s. 40.

¹³ Szkice interpretujące utwór A. Mickiewicza *Nad wodą wielką i czystą* autorstwa J. Przybosia, J. Kleinera, S. Pigionia, M. Maciejewskiego, J. Prokopa, A. Lisieckiej, M. Stali, W. Stróżewskiego, D. Zamącińskiej, J. Łukasiewicza zamieszczone są w książce *Liryki lozańskie Adama Mickiewicza. Strona Lemanu. Antologia*. Oprac. M. Stala. Kraków 1998.

¹⁴ M. Stala: *Wstęp*. W: *Liryki lozańskie...*, s. 20.

¹⁵ Ibidem.

do odkrycia nieusuwalnego kresu tak założonych możliwości poznawczych. W *Poręczy* zjawisko to sygnalizuje spojrzenie „w linię prostą, prostą jak próg czy zaporę”. „Kanciasta poręcz”, która była symbolem zmysłowego, receptywnego podejścia do doznawanej rzeczywistości i pośrednio przywoływała Kantowską krytykę metafizyki¹⁶, przekształciła się w „zapórę”, która zagradza, blokuje i uniemożliwia dalszy proces poznawczy. Wyznacza więc ona pewien nieusuwalny kres i granicę poznania. Może dlatego w tym miejscu wiersza pojawia się trzeźwa refleksja „*Tu? Błąd. Wróć.*” Zupełnie tak, jak gdyby podmiot przypominał sobie filozoficzną myśl Blaise’a Pascala patronującego drugiej części *Poręczy*, komentowaną przez Leszka Kołakowskiego:

rozumna świadomość własnych granic i nierozumne pragnienie ich pokonania – jedno i drugie konstytuuje człowieka, który realizuje sobą to, co człowiek zrealizować może. Każda poszczególna granica jest przekraczalna, ale nieprzekraczalne jest istnienie granicy¹⁷.

Imperatyw słowa „*Wróć*” nakazuje odniesienie do koncepcji metafizyczności z okresu przedkantowskiego, ale też przednewtonowskiego. Aluzję do nauki Isaaca Newtona, tego

¹⁶ Na temat Kantowskiej krytyki metafizyki Tatarkiewicz pisze: „Metafizyka dotychczasowa zakładała, że idee są bytami realnymi; Kant zaś doszedł do przekonania, że są to jedynie pojęcia rozumu, wyznaczające idealny kres poznania. [...] Ponadto zarzucał, że kategorie rozsądku, jak substancja czy przyczynowość, które są tylko formami umysłu i mają wartość poznawczą wtedy tylko, gdy są wcielone w doświadczenie, metafizyka stosuje poza granicami doświadczenia do rzeczy samych w sobie. [...] W takich warunkach metafizyka nie jest i nie może być nauką”. Idem: *Historia filozofii*. T. 2..., s. 190–191.

¹⁷ L. Kołakowski: *Banał Pascala*. W: Idem: *Pochwała niekonsekwencji. Pisma rozproszone z lat 1955–1968*. T. 1. Przedmowa, wybór, oprac. Z. Mentzel. Warszawa 1989, s. 116: „Trzystuletni pseudobanał – tiumaczy filozof – oderwany od chrześcijańskiego dziedzictwa, pozostał w rzędzie owych licznych pseudobanałów, równie bezspornych, co niemożliwych do przyjęcia”.

wybitnego fizyka, astronoma, matematyka i filozofa mechanicyzmu, zawiera fragment wiersza dotyczący tęczy. Ale użyta tu metafora „niewywoływalnych negatywów tęczy” sugeruje cofnięcie w czasie do momentu w dziejach nauki sprzed odkryć Newtona z zakresu optyki (dotyczących dyspersji i interferencji światła), które uczony zawarł w pracy zatytułowanej *Optics* (1704 rok). Za pomocą tęczy przywołana zostaje także tocząca się w pierwszej połowie XIX wieku gorąca dyskusja na temat postrzegania naukowego i wyobraźniowego. Niektórzy romantyczni poeci zarzucali Newtonowi, że „zniweczył całą poezję tęczy redukując ją do barw załamanych w pryzmacie». [...] tego rodzaju wiedza – pisali – »rozprzędzie« tęczę, zastępując nudną abstrakcją piękno i tajemnicę konkretnego postrzeżenia zmysłowego”¹⁸.

Można zatem zauważyć, że wykreowana w wierszu *Poręcz* sytuacja liryczna, w której bohater, przebywając na pomoście, spogląda na odbijającą się w wodzie tęczę, skupia i unaocznia problematykę dwu nieprzystawalnych i sprzecznych dążeń człowieka. Jest to konflikt stanowczej pragmatyki wiedzy i nieograniczonej transcendencji wyobraźni, kategorii *a priori* i idei *focus imaginarius* – jak powiedziałby Kant. W tym zestawieniu jak zawsze magiczna moc zwierciadlanego odbicia w wodzie wydawała się bardziej pociągająca.

Poręcz przywołuje neoplatonską teorię poznania za pośrednictwem odbicia. Przejęta i rozwinięta została ona przez zafascynowanych nią romantyków. Dla nich istniała – jak pisze Maria Janion –

wizja świata – jednego, widzialnego i niewidzialnego, w którym przez to, co widzialne, prześwieca to, co niewidzialne, a między jednym a drugim przebiega impuls wiecznego porozumienia. [...] Wizja natury, spojonej tajemnymi nićmi duchowych sympatii, owymi słynnymi *correspondances*, powołuje do życia „uniwersum analogii”

¹⁸ M.H. Abrams: *Tęcza Newtona i tęcza poety*. W: *Idem: Zwierciadło i lampa...*, s. 337.

ducha i materii, „formy wewnętrznej” i „formy zewnętrznej”. Stanowi ono tkankę metaforyki romantycznej poezji, zbliżającej „dwie rzeczywistości”, ujawniającej ich jedność i opiewającej kosmiczną całość wszechstworzenia¹⁹.

Ale – jak podkreśla Alina Kowalczykowa, analizując romantyczny pejzaż mistyczny – „nie był to odwrót od rzeczywistości ani też postulat zastępowania świata istniejącego jakąś formą symboliczno-mistyczną. Mistyczną istotę rzeczy należało wykryć i przedstawić w pejzażu rzeczywistym”²⁰.

Nawiązanie do romantycznego zainteresowania światem niewidzialnym, który poznać można jedynie „okiem duszy”, widać także w tym fragmencie wiersza Barańczaka, w którym pojawia się wspomnienie „pajęczyn / filtrujących owadzi mrok”, owady bowiem w tym czasie, jak wskazuje Zofia Stefanowska, pełniły funkcję „rewelatorów tajemnic przyrody”²¹. Ich niezwykle znaczenie wynikało z faktu – jak tłumaczy badaczka – że stanowiły „granicę widzialnego żywego świata. Stąd ich uprzywilejowana sytuacja w takiej wizji rzeczywistości, w której opozycja między widzialnym a niewidzialnym jest naczelną zasadą porządkującą” oraz gdzie „duchowe bywa często identyfikowane z tym, co niewidzialne”²².

W takim postrzeganiu świata uaktywniającym „dwie rzeczywistości”, w którym poszukuje się uniwersalnych odpowiedniości i analogii, niepoślednią rolę pełnią odbicia lustrzane i wodne. Mają one niebagatelne znaczenie właśnie w romantycznej teorii poznania.

Natura – pisał Maurycy Mochnacki – wszędzie prawie stawia przed oczy człowieka naśladowane obrazy pierwotnych kształtów swoich

¹⁹ M. Janion: *Gorączka romantyczna*. Kraków 2000, s. 11, 288.

²⁰ A. Kowalczykowa: *Pejzaż romantyczny*. Kraków 1982, s. 42.

²¹ Z. Stefanowska: *Świat owadzi w czwartej części „Dziadów”*. W: Eadem: *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*. Warszawa 1976, s. 63. Por. także A. Nawarecki: *Mickiewicz i robaki*. W: Idem: *Mały Mickiewicz. Studia mikrologiczne*. Katowice 2003, s. 15–34.

²² Z. Stefanowska: *Świat owadzi...*, s. 63.

i postaci. [...] Wszystko się tu na dwoje roznosi. Drzewa i kwiaty na ziemi, sama ziemia z swoimi stworzeniami, słońca, księżyc i gwiazdy w wodzie się ukazują²³.

Na ten Schellingiański obraz świata nałożona jest alchemiczno-mistyczna teoria makro- i mikrokosmosu, ożywionego uniwersum przenikniętego emanacją Ducha i człowieka, który jest obrazem, odbiciem i zwierciadłem Natury, jak ukazywał to A. Béguin:

Człowiek znajduje się w centrum stworzenia, gdzie zajmuje miejsce uprzywilejowane w łańcuchu bytów, dzięki swej godności stworzenia myślącego i świadomego, zwierciadła, w którym wszechświat się odbija i rozpoznaje²⁴.

Zgodnie z takim lustrzanym postrzeganiem otaczającego świata jako dziedziny *correspondances*, Adam Mickiewicz mógł w *Sonetach krymskich* napisać:

Spojrzyj w przepaść – niebiosa leżące na dole
To jest morze; – wśród fali zda się, że ptak-góra,
Piorunem zastrzelony, swe masztowe pióra
Roztoczył kręgiem, szerszym niż tęczy półkole,

I wyspą śniegu nakrył błękitne wód pole.
Ta wyspa żeglująca w otchłani – to chmura!
[...]²⁵

Podobną koncepcję analogii można odnaleźć w omawianym wierszu Barańczaka *Poręcz*:

[...] podnosi wzrok, wdzięczny,

znad niewywoływalnych negatywów tęczy:
zimnych głębin? [...]

²³ M. Mochnacki: *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*. Oprac. Z. Skibiński. Łódź 1985, s. 44.

²⁴ Cyt. za: M. Janion: *Gorączka romantyczna...*, s. 281.

²⁵ A. Mickiewicz: *Góra Kikineis*. W: Idem: *Dziela*. T. 1: *Wiersze*. Oprac. W. Borowy, L. Płoszewski. Warszawa 1948, s. 198.

„Podnosi wzrok”, który wcześniej opuszczony był, wpatrując się w refleksy wodne odbijające kolory tęczy. Jest to pierwszy krok w romantycznym procesie poznania świata, w którym „wszystko się na dwoje roznosi”. Ale owo „poznanie zmysłowe” – jak podkreśla Marian Maciejewski – jest tylko „etapem wstępnym”²⁶. Jak bowiem w swojej wizyjnej teorii tłumaczy Mochnacki, natura

w człowieku, jako cząstce całości swojej, przychodzi do refleksji. Tu się uznaje w swoim jestestwie. W nas, w środowym punkcie istoty naszej, staje się natura przedmiotem dla samej siebie. [...] Tą jasnością, tym świecznikiem przyrodzenia, tą lampą światów jest myśl człowieka-aniola. Cała natura w niej się maluje jak obraz nadbrzeżnych kształtów w ruchomym strumieniu, jak cień rzeczy w zwierciadle²⁷.

Żeby mogło dojść do tego aktu refleksji, musi zaistnieć sytuacja umożliwiająca zwierciadlane odbicie. „Póki nie przejdziemy ku temu rozdwojeniu – podkreśla Mochnacki – póty nie mamy jestestwa”²⁸.

Ireneusz Opacki, analizując tę romantyczną koncepcję poznania, tłumaczy ów proces następująco:

odbicie ma stworzyć sytuację umożliwiającą przeprowadzenie refleksji, ma „wyrzucić na zewnątrz” przedmiot, który dąży do samopoznania, ma go zobiektywizować. [...] Lustro, odbijając przedmiot, niejako „przywłaszcza go” sobie, wchłaniając go w siebie poznaje go²⁹.

Owo „przywłaszczanie” i „wchłanianie” jest już drugim, „mistycznym” – jak nazywa go Maciejewski – etapem podążania do samowiedzy, w którym realizuje się „postulat wszech-

²⁶ M. Maciejewski: „Rozeznać myśl wód...” (*Głosy do liryki lozańskiej*). W: *Liryki lozańskie...*, s. 164.

²⁷ M. Mochnacki: *O literaturze polskiej...*, s. 56, 58–59.

²⁸ Ibidem, s. 57.

²⁹ I. Opacki: *Uroda i żałoba czasu. Romantyzm w liryce Bolesława Leśmiana*. W: *Idem: Poetyckie dialogi z kontekstem. Szkice o poezji XX wieku*. Katowice 1979, s. 48, 50.

jedni w akcie poznania”³⁰. Ujawniają się tu charakterystyczne cechy romantycznych pejzaży, które – jak wskazuje Alina Kowalczykowa – „nie odbiegają od realizmu, a przesycone są irrealnym”³¹.

W lozańskim liryku *Wśluchać się w szum wód głuchy* Mickiewicz pozostawił świadectwo takiego właśnie mistycznego, irrealnego sposobu doznawania świata:

Wśluchać [się] w szum wód głuchy, zimny i jednaki
I przez fale rozeznąć myśl wód jak przez znaki,
[...]
Wnurzyć się w łono rzeki z rybami... –
Ich okiem niewzruszonym jak gwiazda...³²

Przytoczony lozański fragment Marian Maciejewski interpretuje w kontekście kontemplacji. Taką introwertyczną drogę poznania Thomas Merton, autor szkicu *Poezja i kontemplacja*, zestawia z przeżyciem estetycznym:

Autentyczne przeżycie estetyczne jest czymś przekraczającym nie tylko porządek zmysłowy (w którym jednak ma ono swój początek), ale również sferę samego rozumu. Jest ono ponad-racjonalnym wejrzeniem w ukrytą doskonałość rzeczy. Dzięki swojej bezpośredniości wyprzedza ono szybkość rozumowania i zostawia daleko za sobą wszelką analizę. Jest w porządku natury [...] analogicznym odpowiednikiem przeżycia mistycznego, jego dalekim podobieństwem. Właściwy przeżyciu estetycznemu sposób ujmowania przedmiotu polega na „współ-naturalności”: sięga ono do rzeczywistości wewnętrznej, chwyta żywotną substancję danego przedmiotu poprzez pewnego rodzaju afektywne utożsamienie się z tym przedmiotem. Znajduje ono swoje oparcie i uspokojenie w doskonałości rzeczy poprzez takie z nimi zjednoczenie, które nieraz jest podobne do zaspokojenia, jakie dusza czerpie z bezpośredniego afektywnego kontaktu z Bogiem w ciemności modlitwy mistycznej³³.

³⁰ M. Maciejewski: „*Rozeznąć myśl wód...*”..., s. 164.

³¹ A. Kowalczykowa: *Pejzaż romantyczny...*, s. 46.

³² A. Mickiewicz: *Wśluchać się w szum wód głuchy*. W: *Idem: Dzieła*. T. 1..., s. 397.

³³ T. Merton: *Poezja i kontemplacja*. „Znak” 1959, nr 61/62, s. 907.

Przedostatnia strofa lozańskiego liryku Mickiewicza *Nad wodą wielką i czystą* przynosi przykład takiej właśnie „współ-naturalnej” kreacji, w której dochodzi do „afektywnego utożsamienia się z przedmiotem”, wodnym żywiołem funkcjonującym jako medium poznania rzeczywistości przedstawionej:

Tę wodę widzę dokoła
I wszystko wiernie odbijam,
I dumne opoki czoła,
I błyskawice – pomijam³⁴.

Romantyczna koncepcja poznania prowadzi więc do mistycznego, kontemplacyjnego „utożsamienia się świadomości z tym, co w sobie odbija”, jak powiedziałby Ireneusz Opacki.

Tu tkwi źródło – zacytujmy dalej słowa tego badacza – owego pełnego zachwyty obserwowania odbić w jeziornych taflach. Lustro zostało jednak uznane za świadomość poznającą, za świadomość przyswajającą sobie cechy przedmiotu odbijanego. Można powiedzieć – w lustrze dochodzi on do stanu świadomości³⁵.

Podobnie irrealne, mistyczne i afektywne utożsamienie „ja” poznającego i otaczającego świata, dokonujące się w lustrze morskiej wody, odnaleźć możemy w wierszu Stanisława Barańczaka *Poręcz*:

zimnych głębin? A „zimnych” to nie metafora:
igliwia skostnień mrowią w nas, nas tępo dręczy

próchno, któremu trzeba okuć, plomb, pajęczyn
filtrujących owadzi mrok, podpór i porad:

³⁴ A. Mickiewicz: *Nad wodą wielką i czystą*. W: *Idem: Dzieła*. T. 1..., s. 376.

³⁵ I. Opacki: *Uroda i żaloba czasu...*, s. 54.

Mówiąc słowami Opackiego, w wierszu tym obraz został „myślnie odbity! Sprojektowany wyobraźniowo!”³⁶. Dzięki temu dokonała się kontaminacja, „wchłanianie” elementów przestrzeni realnego świata i wizerunku człowieka w lustrzanej tafli wody. Fragmenty otaczającej rzeczywistości odbijające się w fali, takie jak wymienione w wierszu „igliwia”, „skostnienia”, „mrowią”, „próchno”, „okucia”, „plomby”, „pajęczyny”, „owadzi mrok”, „podpory”, stają się za sprawą metafory integralnymi elementami ciała człowieka. Obraz jest tak konstruowany, by „rzeczywistość przezeń prześwitywała”, umożliwiając akt radykalnie transcendentny, będący w istocie aktem poznawczym³⁷. Świadomość penetrująca ukierunkowana jest nie tak jak w romantyzmie naturocentrycznie, ale bardzo współcześnie, w sposób charakterystyczny dla twórczości Barańczaka: immanentnie, w głąb materii ciała.

Proces przejścia od mimetycznej percepcji i kreacji estetycznej w stronę deziluzji i świadomości egzystencjalnej podkreśla przede wszystkim wers odwołujący się do zmysłowych i cielesnych odczuć człowieka: „zimnych głębin? A »zimnych« to nie metafora”. Kontemplacyjny aspekt zespolenia nakładających się odbić widoczny jest przede wszystkim w „afektywnym utożsamieniu” ujawniającym introspektywnie doznania człowieka: „igliwia skostnień mrowią w nas”, „tępo dręczy próchno”. Można powiedzieć, że spojrzenie w głąbę tafli wody unaocznia całą wewnętrzną, cielesną miżerię i niedoskonałość człowieka, który podobnie jak przedmiotowy pomost z wiersza podlega degradacji i wymaga „okuć”, „plomb”, „podpór”.

Na tym etapie romantyczny proces poznawczy jeszcze się nie kończy, ma on bowiem przede wszystkim charakter auto-refleksyjny. Oto jak na ten temat wypowiadał się Mochnacki:

Jestestwo nasze w myśli się odbija. Odbijając się w myśli, rozdziela się na dwoje. [...] Myśl jest jako czyste zwierciadło; co

³⁶ Ibidem, s. 28.

³⁷ Ibidem, s. 64–65.

ukażesz, to się też w nim ukáže [...] widzimy samych siebie; wiemy samych siebie: dla samych siebie stajemy się przedmiotem widzenia i niejako rzeczą oddzielną. – Póki nie przyjdziemy ku temu rozdzieleniu, póty nie mamy jestestwa³⁸.

Być może to rozpoznanie Mochnackiego skłoniło Adama Mickiewicza, by owo „jestestwo” ująć w egzystencjalnym wymiarze przemijania i zakończyć liryk *Nad wodą wielką i czystą* słowami:

Mnie płynąć, płynąć i płynąć. – ³⁹

Proces, który umożliwić ma samopoznanie, wykorzystujący zjawisko „rozniesienia się na dwoje”, wymaga w istocie „odbicia dwukrotnego”, „sprzężonych odbić zwrotnych”, jak określił to Opacki. Oto fragment jego wywodu:

By doszło do autorefleksji, chcący poznać siebie przedmiot znów musi stanąć naprzeciw swojego odbicia jako rzeczy zewnątrznej i powtórnie „lustrzanie” odbić ów wizerunek w sobie. Bo tylko to, co odbija w sobie rzeczy wobec siebie zewnętrzne, może je poznać⁴⁰.

Akt radykalnej transcendencji zostaje zatem ukierunkowany zwrotnie w stronę „ja”, oglądu własnego „jestestwa”. Ten trzeci autorefleksyjny etap poznania w wierszu *Poręcz* prowadzi do następujących pytań:

[...] Kto się odwdzięczy

choć słowem za to, co się coraz głębiej piętrzy
w nim, ten stos, skarb, dług, z którym już się nie upora?

Dostrzeżona w akcie kontemplacyjnego poznania kondycja ludzka objawia jego złożoną i paradoksalną naturę. Wszystkie

³⁸ M. Mochnacki: *O literaturze polskiej...*, s. 57.

³⁹ Podkr. J.D.-P.

⁴⁰ I. Opacki: *Uroda i żaloba czasu...*, s. 50.

przypadłości, które kształtują fizyczną, niedoskonałą cielesność człowieka układają się w nim w „stos”, balast utrudniający życie. Jednocześnie staranie otaczających ludzi, którzy ciągle wkładają wysiłek w podtrzymywanie egzystencji, którzy spieszą, by założyć „okucia”, „plomby”, niejednokrotnie udzielają „porad” i są „podporą” w życiu, składają się na duchowy „skarb”, który także „piętrzy” się we wnętrzu każdego. Zarówno „stos”, jak i „skarb” rodzą poczucie wdzięczności, ale i wytwarzają „dług”, z którym – jak mówi podmiot – nikt „już się nie upora”. Wydaje się również, że „dług” ma zarazem charakter niejako transcendentny, zaciągnięty jest bowiem wobec samego fenomenu życia i wobec samej możliwości istnienia. Jak można przypuszczać, właśnie ta głęboka, egzystencjalna prawda ludzkiego, przemijającego „jestestwa” dostrzeżona została w zwierciadlanym odbiciu tafli wody i wyłoniła się w akcie kontemplacyjnego samopoznania. Marian Stala w recenzji *Chirurgicznej precyzji*, odnosząc się do przenikającego tom poczucia przemijania, pisał:

Pamięć, o której mówi poeta, nie ocala rzeczy przeszłych i nie napędza ich blaskiem istnienia; ona tylko uświadamia „nieprzetrawienie”, to znaczy: absolutną niedostępność, zamkniętość, bezalternatywność tego, co minęło; ona tylko potwierdza własną bezsilność⁴¹

Utwór Stanisława Barańczaka, wnikając w sensualno-egzystencjalne zagadnienia kondycji człowieka, wprowadza również wymiar transcendencji. *Poręcz* jest także, a może przede wszystkim wierszem metafizycznym. Warto zwrócić uwagę, że wykorzystuje on gatunkowy wzorzec villanelli w typie *loose-line form*⁴². Ukształtowanie formalne wnosi tu istotne treści semantyczne.

⁴¹ M. Stala: *Przeszukiwanie czasu. Przechadzki krytycznoliterackie*. Kraków 2004, s. 123.

⁴² Na temat villanelli pisałam w książce *Villanella. Od anonima do Barańczaka*. Katowice 2006.

Istotą villanelli jest przemiennea repetycja wybranych wersów, które nabierają charakteru refrenicznego. W pierwszej strofie, niemal jak w muzycznej ekspozycji, zaprezentowane są oba wersy-refreny, w kolejnych cyrkulacyjnie powracają na zakończenie każdej tercyny, by w ostatnim tetrastychu spotkać się razem w zamykającym całość dwuwiersie. Schemat budowy villanelli wraz z przebiegiem powtarzanych wersów można przedstawić następująco:

a_1 b a_2 a b a_1 a b a_2 a b a_1 a b a_2 a b a_1 a_2

W villanelli reprezentującej typ *loose-line form* wersy refreniczne nie są prostymi powtórzeniami pojawiającymi się w zmiennych kontekstach, ale podlegają nieustannym przekształceniom. W *Poręczy* rozluźniony ich tok stwarza wrażenie daleko idącej odmienności. Analogia budowana jest przede wszystkim na upodobnionej ekwiwalencji dźwiękowej. Nie występuje tu nawet epiforyczna powtarzalność wygłosowych słów, co było konstytutywnym elementem struktury villanelli. Nawet tytułowe słowo „poręczy” użyte w pierwszej i ostatniej strofie ma tu jedynie konceptualny charakter homonimu. Spójrzmy na przebieg pierwszego wersu refrenicznego (a_1):

Milklwie oschła dobroć kanciastej poręczy

[...]

żeliwnie? Postna szczodrość, najciaśniej podręczny

[...]

igliwia skostnień mrowią w nas, nas tępo dręczy

[...]

Nikt. Linia prosta obok, nie w nas, znów poręczy:

Drugi z wersów refrenicznych (a_2) przyjmuje charakter dwugłosu, który jest zaakcentowany zmianą kroju pisma:

(two-by-four): kto spamięta? I kto się odwdzięczy

[...]

Tu? Błąd. Wróc. Kto pamięta? podnosi wzrok, wdzięczny,
[...]
Stój. Bądź. Trwaj. Kto spamięta? Nikt. Kto się odwdzięczy
[...]
To? Byt. Twój. Kto spamięta? I kto się odwdzięczy?

Nawrotowy i refreniczny porządek przeplatających się wersów villanelli w *Poręczy* jest silnie zawłaszczony przez sensy wiersza. Elementem spajającym pozostaje bardzo prosty schemat rymu, przebiegający w całości wiersza wyłącznie w układzie *aba*. Jednakże w villanelli w typie *loose-line form* delimitacja stroficzna rozmija się zupełnie z przebiegiem składniowym. Wszechobecne przerzutnie zdecydowanie tną fragmenty wypowiedzi i przerzucają rozłamane wyrażenia do następnych wersów, łącząc ściśle nie tylko poszczególne wersy, ale i kolejne strofy. W ostatecznym efekcie tych wszystkich zabiegów całość utworu sprawia wrażenie bardzo spójnej, zwartej wypowiedzi „ja” lirycznego, w której w postaci refrenicznych, nawrotowych powtórzeń powracają te same słowa, podobne brzmienia, echa po raz kolejny wypowiedzianych wyrażen.

Znaczącym zjawiskiem tego wiersza jest zastosowana tu instrumentacja dźwiękowa. Ma ona opozycyjny, kontrastujący charakter, jak bywa w villanelli, powiązany ściśle z przebiegiem schematu rymowego. Rym *a* wyraźnie zbudowany jest na podstawie zbitki głosek „dź”, „ć” oraz przede wszystkim dominującej, nosowej „ę”: „poręczy”, „odwdzięczy”, „jęczy”, „podręczny”, „bezdźwięczny”, „wdzięczny”, „tęczy”, „dręczy”, „pajęczyn”, „piętrzy”. Wzbogacając te przykłady o dalsze z tekstu wiersza, podobnie zmiekczone oraz akcentujące głoski nosowe, możemy wymienić: „dobroć kanciatej”, „spamięta”, „żeliwnie”, „najciaśniej”, „pień”, „przyziemny”, „linię prostą”, „błąd”, „pamięta”, „głębin”, „zimnych”, „skostnień”, „mrowią”, „tępo”, „próchno”, „plomb”, „bądź”, „głębiej”. Uzyskana tymi dźwiękami eufonia układa się w znaczącą, brzmieniową warstwę, która kształtuje opisany przez

Gastona Bachelarda „napięty stan przed-słyszenia”, dzięki któremu „poznajemy ontologię przeczucia”⁴³. Instrumentacja na zasadzie hypotypozy⁴⁴ wywołuje słowo „męczy”, które w sąsiedztwie podobnych określeń jak: „jęczy”, „dręczy”, „piętrzy”, może sugerować i podkreślać niedoskonałość oraz wadliwość świata. Powstaje wrażenie, jak gdyby męczenie, dręczenie i pojękiwanie było integralnym elementem wpisanym w materialność świata i przynależnym istnieniu. Dotyczy to w takim samym stopniu natury, jak i człowieka, w którego wnętrzu piętrzą się „igliwia skostnień”. Efekty foniczne kształtują tu więc przestrzeń dźwiękową, która niejako w brzmieniowy sposób naśladuje naturę istnienia.

Kontrastując wprowadzony rym *b* ma natomiast głęboki, niski, nosowy wydźwięk. Na sposób kalamburowy obecna jest w zrymowanych wyrazach grupa głoskowa „ora”: „tubaj**fora**”, „**po raz**”, „**zapor**a”, „**metafor**a”, „**porad**”, „**upora**”. Powtarzająca się konsekwentnie częstka „ora” (w języku greckim *hōra*, w hebrajskim *hōrāh* – godzina, pora roku) odsyła nas do zagadnienia upływającego czasu i przemijania. Kontekst łaciński natomiast pozwala upatrywać w wypowiedzi podmiotu odniesienie do wypowiadania formuły modlitewnej i przebiegalnej. Temporalny aspekt podkreśla także grupa wyrazów, w które wpisane jest tym razem polskie słowo akcentujące i wydobywające moment czasowy – „pora”: „**po raz**”, „**zapor**a”, „**porad**”, „**upora**”. Głęboki, niepokojący, ale i zatrwajający spokój tego wygłosu sytuuje się opozycyjnie do aktualnej, jęklivej i dręczącej codzienności. Wszystkie przedstawione przykłady bardzo wyraźnie ujawniają obecne w *Poręczy* działanie hypotypozy w obrę-

⁴³ G. Bachelard: *Miniatura*. Przeł. K. Mokry, T. Markiewka. „Literatura na Świecie” 1999, nr 9, s. 181–182.

⁴⁴ Na temat hypotypozy w twórczości S. Barańczaka pisałam w szkicu *Z chirurgiczną precyzją. O wierszu Stanisława Barańczaka „Powiedz, że wkrótce”*. W: *Miniatura i mikrologia literacka*. Red. A. Nawarecki. Katowice 2000, s. 248–264.

bie warstwy brzmieniowej, która reifikuje problematykę przemijania, atrofii i rozpadu.

Całe spektrum zagadnień egzystencjalnych i metafizycznych wyrażone zostało w nawrotowym, sekwencyjnym rytmie wersów refrenicznych. Każdorazowe odstępstwo od literalnego powtórzenia lub całkowita zmiana wyrażenia stają się miejscami szczególnej kondensacji semantycznej. Jak przekonuje Jurij Łotman, analizując zjawisko powtórzenia,

zestawienie to ma dialektycznie złożony charakter: ten sam proces zestawiania ze sobą części tekstu artystycznego jest zwykle jednocześnie i zbliżeniem – porównaniem, i odsunięciem – przeciwstawieniem znaczeń. Zbliżenie pojęć wyodrębnia różnice między nimi, oddalenie – ukazuje podobieństwo⁴⁵.

Dialektyczna gra sensów w *Poręczy* widoczna jest przede wszystkim w wyróżnionym graficznie „drugim” głosie wersu refrenicznego – a_2 . Część pierwsza wiersza, która przedstawia racjonalno-empiryczne podejście do świata, reprezentowane w postaci „kanciastej poręczy”, sygnowane jest bardzo precyzyjnym określeniem wymiarów deski tworzącej „sosnowe wsparcie”: „two-by-four”. Dotarcie do granic sensualnego poznania i dostrzeżenie tego jako ograniczającej „zapory” prowadzi do zastąpienia precyzji „two-by-four” analogiczną dźwiękową, choć różną semantycznie wypowiedzią o charakterze ostrzeżenia: „Tu? Błąd. Wróc.” „Tu”, symbolicznie zakreślając Kantowskie granice orzekania, zostaje odrzucone jako „Błąd”, który zamyka i unicestwia transcendencję. Pojawiające się następnie rozkaznikowe „Wróc” cofa wypowiedź podmiotu do filozoficznych koncepcji przedracjonalnych i metafizycznych.

Druga część *Poręczy* przywołująca postrzeganie transcendentne opatrzona jest wezwaniem wyrażonym w romantycz-

⁴⁵ J. Łotman: *Struktura tekstu artystycznego*. Przeł. A. Tanalska. Warszawa 1984, s. 190–191.

nym duchu: „*Stój. Bądź. Trwaj.*” Ale w zakończeniu wiersza w sposób bardzo ironiczny powraca Kantowskie, konsekwentnie racjonalne poręczenie „kanciastej poręczy”: „*To? Byt. Twój.*” Wyrażone jest jako kategoryczna i niepodważalna prawda. Jednak nie ono pozostało ostatnim przesłaniem utworu.

W *Poręczy* w rytmie nawrotowych powtórzeń villanelli stawiane są pytania, które towarzyszą modulacjom znaczeniowym całego wiersza. Są to pytania o pamięć i wdzięczność („kto spamięta? I kto się odwdzieczy?”). W zakończeniu utworu zarówno na jedno, jak i drugie pytanie pada zdecydowana odpowiedź: „Nikt”. Moment bardzo trzeźwej refleksji dopuszcza wyłącznie racjonalne zachowania, ponieważ poręczyć można tylko za to, co pozostaje w zasięgu doświadczenia empirycznego:

Nikt. Linia prosta obok, nie w nas, znów poręczy:
To? Byt. Twój. [...]

Wprowadzone w zakończeniu słowo „Byt” wyraźnie wyznacza i otwiera perspektywę ontologiczną. Warto jednakże podkreślić, że „linia prosta” Kantowskiego poręczenia znajduje się „obok, nie w nas”. To dualne rozszczepienie na to, co znajduje się „nie w nas” i, za sprawą logiki negacji, „w nas”, wywołuje problematykę dwoistości natury ludzkiej tak istotną dla romantycznego światopoglądu. Ma ona wymiar zarówno cielesny, ale i duchowy, ten, który immanentnie zawiera się „w nas”. Źródła tego metafizycznego poglądu zawarte są w nauczaniu Platona o duszy, która, jak poucza w *Menonie*, preegzystuje w obszarze tego, co wieczne i niezmiennie, „jest nieśmiertelna i wielokrotnie się odradza”, a także „pamięta to, co widziała wcześniej”⁴⁶. A zatem – jak przekonuje Platon –

⁴⁶ Platon: *Menon*. Cyt. za: B. Dembiński: *Teoria Idei. Ewolucja myśli Platońskiej*. Katowice 2004, s. 82.

ponieważ dusza wszystko poznała, nic nie stoi na przeszkodzie, by jedno wspomnienie (co ludzie nazywają uczeniem się) pozwalało odnaleźć i wszystkie inne rzeczy, jeśli tylko ktoś szuka mężnie i wytrwale. Szukanie bowiem i uczenie się jest w ogóle przypominaniem sobie⁴⁷.

Ostatni wers utworu Barańczaka w sposób dwugłosowy zestawia postawę, którą charakteryzuje „rozumna świadomość własnych granic” oraz tę, dla której istotne jest „nierozumne pragnienie ich pokonania”:

To? Byt. Twój. Kto spamięta? I kto się odwdzięczy?

Użyte w zakończeniu wiersza zwroty pytające sprawiają, że problematyka zawarta w *Poręczy* wykracza poza granice empirycznej racjonalności. Ostatni wers wiersza stawia pytania o pamięć życia, a także pamięć doświadczeń tego życia. Są to zarazem pytania o możliwość transmigracji, metempsychozy, uczestniczenia w całości uniwersum, a także o zdolność do anamnezy i wglądu noetycznego⁴⁸. W wierszu *Poręcz* cała ta problematyka pojawia się, przywołana mocą pytań retorycznych, które pozostają otwarte, utrzymując niejako w zawieszeniu możliwą bądź niemożliwą odpowiedź.

W kontekście tych transcendentnych odczytań wiersza Barańczaka zasadne wydaje się wskazanie trzeciej, konceptualnej homonimi tytułowego słowa „poręcz”. Można widzieć tu użycie trybu rozkazującego czasownika „poręczyć”. W tym znaczeniu utwór mógłby stać się wezwaniem do zaręczenia, zapewnienia, romantycznego „poręczenia życiem”, „dania świadectwa”. Z racjonalnego punktu widzenia wezwanie to może wywołać jedynie ironiczny uśmiech, ale czy nie warto czasem „nierozumnie pragnąć” przekroczenia racjonalnych granic, zwłaszcza gdy przed oczyma roztańczają się refleksy „negatywów tęczy”?

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Ibidem, s. 80–90.

W interpretacjach liryków lozańskich, zwracając uwagę na formę ich wypowiedzi, Marian Maciejewski zauważał: „Wypowiedź organizuje paralelizm składniowy funkcjonujący analogicznie do działania metafory; on to w sposób subtelny, prawie nieuchwytny, przenosi tekst w wieloznaczny wymiar poetycki”⁴⁹. W innym miejscu podkreślał: „Wiersze lozańskie są rzeczywiście »rytmicznym skandowaniem bytu«, a »rytm w najrozmaitszych formach i przejawach prowadzi nas do wieczności«”⁵⁰.

Ireneusz Opacki w szkicu o romantycznych aspektach twórczości Bolesława Leśmiana podkreślał istotne znaczenie tego rytmicznego zjawiska:

Rytm jawi mu się jako *vis vitalis* wiersza, jako czynnik wcielający wiersz do dziedziny *naturae naturantis*, jako czynnik spokrewniający wiersz z „pozasłownym trwaniem”, jako czynnik nadający wierszowi „wyłączne prawo do rytmicznie pogłębianej komunii ze wszechświatem”⁵¹.

W wierszu Barańczaka zjawisko rytmiczności ma także doniosłe znaczenie. Pojawia się już jako zmysłowy aspekt świata przedstawionego, towarzysząc poręczy: „kto się odwdzięczy za jej sosnowe wsparcie, za **rytm** w jakim jęczy w porze przypływu zawias pomostu, raz po raz, żeliwnie?”. Jednak znaczenie rytmu niepomrotnie wzrasta poprzez odwołanie do gatunkowego wzorca villanelli. Paralelna, refreniczna, zrytmizowana i wyraziście zespolona rymami liryczna wypowiedź, wraz z nawrotowymi, sekwencyjnie powracającymi wyrażeniami słownymi ewokuje niejako swą strukturą problematykę metafizyczną, czas i przestrzeń wieczności.

Istnieją w twórczości Stanisława Barańczaka dwa bardzo piękne, dosyć wyjątkowe wiersze, w których pojawia się

⁴⁹ M. Maciejewski: „Rozeznać myśl wód...”..., s. 176.

⁵⁰ M. Maciejewski: *Mickiewiczowskie „czucia wieczności” (czas i przestrzeń w liryce lozańskiej)*. W: *Liryki lozańskie...*, s. 255.

⁵¹ I. Opacki: *Uroda i żaloba czasu...*, s. 136.

morze. *Wrzesień 1967* opowiada o miłosnej nocy spędzonej na plaży, w trakcie której dał się odczuć

dziki, jednostajny
rytm fal, które zbijały z nóg spienionym światłem
zmieszanym z piaskiem, żwirem i wodorostami⁵².

W zakończeniu podmiot pyta o moment przemiany zachodzącej w upływającym czasie, także o możliwość transgresji za pomocą czasu:

jakim właściwie cudem, jakim trafem, jakim
prawem wszystko ma odtąd pozostać tym samym
morzem, tym samym snem, tym samym słonym smakiem.

W wierszu *Płynąc na Sutton Island*, gdzie „nie zdążyły wyschnąć / na drewnie ławki ślady tamtej fali” i „z tą samą / mocą uderza mokra / bryza”⁵³, podmiot poszukuje ratunku i możliwości ocalenia na przekór powszechnemu, bezwarunkowemu poczuciu przemijania:

{...} ale wszystko
inne jest jakie było: {...}
i to, że wszyscy się mylą: że można
samą siłą kochania, jak wyspę wśród morza,
uchować coś przed zmianą.

Wiersz *Poręcz*, w którym słychać „rytm, w jakim jęczy / w porze przypływu zawias pomostu”, kontemplacyjnie zanurzając się w problematykę metafizyczną i pytając o metempsychozę pamięci, bardzo spójnie sytuuje się w obrębie ukształtowanej tym sposobem morskiej triady Barańczaka.

⁵² S. Barańczak: *Wrzesień 1967*. W: *Idem: Widokówka z tego świata i inne rymy z lat 1986–1988*. Paryż 1988, s. 26.

⁵³ S. Barańczak: *Płynąc na Sutton Island*. W: *Idem: Chirurgiczna precyzja...*, s. 69–70.

Joanna Dembińska-Pawelec

Between empirical knowledge and transcendence
Conceptions of cognition in *Poręcz* [*A Banister*] by Stanisław Barańczak

Summary

The article is an interpretation of *Poręcz*, a poem by S. Barańczak. Barańczak was classified by A. van Nieukerken as a representative of a metaphysical current of the ironic conceptism type, whereas the poem was considered by the author as a realization of such a creative attitude. What is analysed is the concept based on linguistic ambiguity determining two aspects of man's condition. The first of them is connected to a sensual experience and refers to philosophical concepts by I. Kant. The other relates to a perspective of transcendence, and through intertextual reference to *Lo-usanna* lyrics by Mickiewicz, quotes a Romantic theory of cognition by means of water reflection described in works by M. Maciejewski and I. Opacki. Both aspects, as the author shows, are reflected in the genre form of villanelli, revealing metaphysical issues in the final part of the poem.

Joanna Dembińska-Pawelec

Entre l'empirie et la transcendance
Les conceptions de cognition dans le poème
de Stanisław Barańczak *Poręcz* [*Une Rampe*]

Résumé

L'article est une interprétation du poème de Stanisław Barańczak intitulé *Poręcz*. Barańczak, selon A. van Nieukerken, s'inscrit dans le courant métaphysique du type de conceptisme ironique, et le poème choisi par l'auteur illustre une telle attitude artistique. Le concept analysé base sur la polysémie linguistique, déterminant deux aspects de la condition humaine. Le premier aspect se relie avec l'expérience sensuelle et se réfère aux conceptions philosophiques d'I. Kant. Le deuxième – touche la perspective de la transcendance et, par les allusions intertextuelles à la lyrique de *Lau-sanne* de A. Mickiewicz, rappelle une théorie romantique de connaissance par l'intermédiaire du reflet sur eau, décrit dans les travaux de M. Maciejewski et I. Opacki. Les deux aspects, comme le démontre l'auteur, trouvent leur écho dans la forme de villanelle, en révélant dans la partie finale du poème la présence des questions métaphysiques.